
تأملات فنية
السعيد عبدالغني

تأملات فنية

(ترجمات، كتابة)

السعيد عبدالغني

الفهرس

الحركة الدادائية

كانت دادا حركة فنية وأدبية بدأت في زيورخ بسويسرا. نشأت كرد فعل على الحرب العالمية الأولى والقومية التي اعتقد الكثيرون أنها أدت إلى الحرب. تأثرت بحركات طليعية أخرى - التكعيبية، والمستقبلية، والبنائية، والتعبيرية - كان إنتاجها متنوعًا بشكل كبير، بدءًا من فن الأداء إلى الشعر والتصوير الفوتوغرافي والنحت والرسم والكولاج. أثبتت جمالية دادا، التي تميزت بسخرتها من المواقف المادية والقومية، تأثيرها القوي على الفنانين في العديد من المدن، بما في ذلك برلين وهانوفر وباريس ونيويورك وكولونيا، وكلها أسفرت عن مجموعات خاصة بهم.

تبددت الحركة مع إنشاء السريالية، لكن الأفكار التي أدت إليها أصبحت أحجار الزاوية لمختلف فئات الفن الحديث والمعاصر.

الأفكار والإنجازات الرئيسية

كانت دادا هي السبق المباشر لحركة الفن المفاهيمي، حيث لم يكن تركيز الفنانين على صياغة أشياء مبهجة من الناحية الجمالية ولكن على صنع أعمال غالبًا ما قلبت الحساسيات البرجوازية وأثارت أسئلة صعبة حول المجتمع ودور الفنان والغرض من الفن.

كان أعضاء الدادائية مصممين على معارضة جميع معايير الثقافة البرجوازية لدرجة أن المجموعة كانت بالكاد تؤيد نفسها: "الدادائية معادية للدادائية" ، هكذا صرخوا في كثير من الأحيان. كان تأسيس المجموعة في كباريه فولتير في زيورخ مناسبًا: تم تسمية الملهى على اسم الكاتب الهجائي الفرنسي في القرن الثامن عشر، فولتير، الذي سخرت روايته كانديد من حماقات مجتمعه. كما كتب هوغو بول، أحد مؤسسي كل من كباريه و دادا، "هذا هو كانديد لدينا ضد العصر".

كان الفنانون مثل هانز آرب عازمين على دمج الفرصة في إنشاء الأعمال الفنية. هذا يتعارض مع جميع معايير الإنتاج الفني التقليدي حيث تم تخطيط

العمل بدقة وإكماله. كان إدخال الصدفة وسيلة للدادائيين لتحدي الأعراف الفنية والتشكيك في دور الفنان في العملية الفنية.

يُعرف فنانو دادا باستخدامهم للأدوات الجاهزة - الأشياء اليومية التي يمكن شراؤها وتقديمها كفن مع القليل من التلاعب من قبل الفنان. فرض استخدام الأعمال الجاهزة أسئلة حول الإبداع الفني والتعريف ذاته للفن والغرض منه في المجتمع.

فرانسيس بيكابيا

كان فرانسيس بيكابيا، المعروف سابقًا باسم "بابا دادا" ، أحد الشخصيات الرئيسية في حركة دادا في كل من باريس ونيويورك. أصبح صديقًا وشريكًا لمارسيل دوشامب، اشتهر بمجموعة متنوعة غنية من الأعمال التي تتراوح من الصور الغريبة والمثيرة للكوميديا لأجزاء الماكينة إلى اللوحات النصية التي تتنبأ بجوانب الفن المفاهيمي. حتى بعد أن حلت أنماط أخرى محل دادا، استمر الرسام والكاتب الفرنسي في استكشاف مزيج متنوع وغير متماسك تقريبًا من الأساليب. لقد تحول بسهولة بين التجريد والرسم في وقت تشبث فيه الفنانون بثبات بنهج واحد، وشجع تجاهله المبتهج لاتفاقيات الفن الحديث بعض الابتكارات الرائعة حتى في وقت لاحق من حياته المهنية، من سلسلة الشفافية متعددة الطبقات في عشرينيات القرن الماضي إلى الفن الهابط ، العراة المثيرة في أوائل الأربعينيات. لا يزال بيكابيا يحظى بالاحترام من قبل الرسامين المعاصرين كواحد من أكثر فناني القرن إثارة للفضول والغموض.



الإنجازات

في عام ١٩١٠، شارك بيكابيا اهتمامات عدد من الفنانين الذين ظهروا في أعقاب التكعيبية، والذين استلهموا بشكل أقل من انشغال الحركة بمشاكل التمثيل من الطريقة التي يمكن أن يستحضر بها الأسلوب صفات حديثة، حضرية، و عالم ميكانيكي. في البداية، أبلغت هذه الاهتمامات رسوماته التجريدية، لكن انجذابه للآلات سيشكل أيضًا أعماله المبكرة في دادا، ولا سيما صوره الميكانيكية - صور للآلات المبتكرة وأجزاء الآلات التي كانت تهدف إلى محاكاة ساخرة للبورتريه. بالنسبة لبيكابيا، لم يكن البشر سوى آلات،

لا تحكمهم عقولهم العقلانية، بل مجموعة من الجوع القهري.



كان بيكابيا محوريًا في حركة دادا عندما بدأت في الظهور في باريس في أوائل العشرينات من القرن الماضي، وسرعان ما تخلى عمله عن العديد من الاهتمامات التقنية التي حركت أعماله السابقة. بدأ في استخدام النص في صوره وملصقاته وإنشاء صور فاضحة بشكل أكثر وضوحًا تهاجم المفاهيم التقليدية للأخلاق والدين والقانون. بينما كان العمل متحركًا بسبب غضب حركة دادا ضد الثقافة الأوروبية التي

أدت إلى مذبحة الحرب العالمية الأولى ، غالبًا ما تتميز هجمات بيكابيا بالكوميديا الرشيقة والخشنة لمهرج المحكمة. إنها تعكس فنانًا لا يحترم أي تقاليد، ولا حتى الفن، لأن الفن كان مجرد وجه آخر من جوانب الثقافة الأوسع التي رفضها.



كانت الصور التصويرية مركزية في عمل بيكابيا من منتصف عشرينيات القرن الماضي وحتى منتصف أربعينيات القرن العشرين، عندما كان مستوحى من الموضوعات الإسبانية ومصادر عصر النهضة والرومانتيكي وصور الوحوش، وفي وقت لاحق، العراة الموجودة في المجلات الإباحية الناعمة. في

البداية، قام بتوحيد العديد من هذه الأشكال المتباينة في صور الشفافية، ووضعها في طبقات معقدة وتراكمها فوق بعضها البعض لإثارة الارتباك والارتباطات الغريبة. وصف بعض النقاد الشفافية بأنها رؤى غامضة، أو صور أحلام سريالية، وعلى الرغم من رفض بيكابيا أي ارتباط بالسرياليين ، إلا أنه رفض بشدة شرح محتواها. تعامل بيكابيا دائمًا مع هذه الزخارف بنفس الروح المرحة والفوضوية التي حركت أعماله الدادائية.



تعلم بيكابيا في وقت مبكر أنه يمكن استخدام التجريد ليس فقط لإثارة صفات الآلات، ولكن أيضًا لإثارة الغموض والإثارة. هذا يضمن أن الرسم التجريدي سيكون أحد الدعائم الأساسية في حياته المهنية. عاد إليها حتى في سنواته الأخيرة، حيث أرجع إلهامه إلى تجاويف عقله الغامضة، كما كان يفعل دائمًا.

السريالية

نشأت السريالية من حركة دادا، التي كانت أيضًا في حالة تمرد ضد تهاون الطبقة الوسطى. ومع ذلك، فقد جاءت التأثيرات الفنية من عدة مصادر مختلفة. كان التأثير الأكثر إلحاحًا للعديد من السرياليين هو جورجيو دي شيريكو، الذي عاصرهم، مثلهم، استخدم صورًا غريبة مع تجاور مزعج (وحركة الرسم الميتافيزيقي). تم جذبهم أيضًا إلى فنانين من الماضي القريب كانوا مهتمين بالبدائية أو الصور الساذجة أو الخيالية، مثل غوستاف مورو وأرنولد بوكلين وأوديلون ريدون وهنري روسو. حتى فنانين من عصر النهضة، مثل جوزيبي أرشيمبولدو وهيرونيموس بوش، قدموا الإلهام بقدر ما لم يكن هؤلاء الفنانون مهتمين بشكل مفرط بالقضايا الجمالية التي تنطوي على الخط واللون، ولكنهم بدلاً من ذلك شعروا بأنهم مضطرون لخلق ما يعتقده السرياليون على أنه "حقيقة."

بدأت الحركة السريالية كمجموعة أدبية متحالفة بقوة مع الدادائية، وظهرت في أعقاب انهيار دادا في باريس، عندما اصطدم حرص أندريه بريتون لتحقيق

الهدف من دادا مع مناهضة الاستبداد لدى تريستان تزارا. بريتون، الذي يوصف أحيانًا بـ "بابا" السريالية ، أسس الحركة رسميًا في عام ١٩٢٤ عندما كتب "البيان السريالي". ومع ذلك، فإن مصطلح "السريالية" صاغه غيوم أبولينير لأول مرة في عام ١٩١٧ عندما استخدمه في ملاحظات البرنامج لباليه باراد، الذي كتبه بابلو بيكاسو وليونيد ماسين وجان كوكتو وإريك ساتي.

في نفس الوقت تقريبًا الذي نشر فيه بريتون بيانه الافتتاحي، بدأت المجموعة في نشر المجلة "الثورة" ، والتي كانت تركز إلى حد كبير على الكتابة، ولكنها تضمنت أيضًا نسخًا فنية من قبل فنانين مثل دي شيريكو، وإرنست، وأندريه ماسون، ومان راي.
استمر النشر حتى عام ١٩٢٩

تم أيضًا إنشاء مكتب الأبحاث السريالية في باريس في عام ١٩٢٤. كانت هذه مجموعة من الكتاب والفنانين غير محكمين التقوا وأجروا مقابلات من أجل "جمع كل المعلومات الممكنة المتعلقة بالأشكال التي قد تعبر عن النشاط اللاواعي للعقل ." أنشأ المكتب، برئاسة بريتون، أرشيفًا مزدوجًا: واحد يجمع صور الأحلام والآخر يجمع المواد المتعلقة بالحياة الاجتماعية. كان

هناك شخصان على الأقل يديران المكتب كل يوم - أحدهما لتحية الزوار والآخر لتدوين ملاحظات وتعليقات الزوار التي أصبحت بعد ذلك جزءًا من الأرشيف. في يناير من عام ١٩٢٥، نشر المكتب رسميًا نيته الثورية التي وقعها ٢٧ شخصًا، بما في ذلك بريتون وإرنست وماسون.

السريالية: المفاهيم والأنماط والاتجاهات

شاركت السريالية الكثير من مناهضة العقلانية للدادائية، والتي نشأت منها. استخدم السرياليون الباريسيون الأصليون الفن كتأجيل من المواقف السياسية العنيفة ولمعالجة القلق الذي شعروا به حيال شكوك العالم. من خلال استخدام صور الخيال والأحلام، ابتكر الفنانون أعمالًا إبداعية في مجموعة متنوعة من الوسائط التي كشفت عقولهم الداخلية بطرق رمزية وغريبة، وكشف عن المخاوف ومعالجتها تحليليًا من خلال الوسائل المرئية.

لوحات سريالية

كان هناك أسلوبان أو طريقتان ميزتا الرسم السريالي. رسم فنانون مثل سلفادور دالي وإيف تانجوي ورينيه

ماجريت بأسلوب شديد الواقعية حيث تم تصوير الأشياء بتفاصيل دقيقة ووهم الأبعاد الثلاثة، مما يؤكد جودتها التي تشبه الحلم. غالبًا ما كان اللون في هذه الأعمال إما مشبعًا (دالي) أو أحادي اللون (تانجوي)، وكلا الخيارين ينقلان حالة الحلم.

اعتمد العديد من السرياليين أيضًا اعتمادًا كبيرًا على الآلية أو الكتابة التلقائية كوسيلة للاستفادة من العقل اللاواعي. استخدم فنانون مثل جوان ميرو و ماكس ارنست تقنيات مختلفة لإنشاء صور غير محتملة وغريبة في كثير من الأحيان بما في ذلك الكولاج، والعبث، والفواكه، والشراب. قام فنانون مثل هانز آرب أيضًا بإنشاء ملصقات مجمعة كأعمال قائمة بذاتها.

الواقعية المفرطة والأتمتة لم تكن متعارضة. ميرو، على سبيل المثال، غالبًا ما يستخدم كلا الطريقتين في عمل واحد. في كلتا الحالتين، مهما تم الوصول إلى الموضوع أو تصويره، فقد كان دائمًا غريبًا - يهدف إلى الإزعاج والإرباك.

كائنات ومنحوتات سريالية

شعر بريتون أن الكائن كان في حالة أزمة منذ أوائل القرن التاسع عشر، واعتقد أن هذا المأزق يمكن التغلب عليه إذا كان يمكن رؤية الكائن بكل غرابته كما لو كان لأول مرة. لم تكن الإستراتيجية هي صنع أشياء سريالية من أجل صدمة الطبقة الوسطى على غرار الدادائية، ولكن لجعل الأشياء "سريالية" بما أسماه الدفع أو القطيعة. كان الهدف إزاحة الكائن، وإزالته من سياقه المتوقع، و "تشويه سمعته". بمجرد إزالة الكائن من ظروفه الطبيعية، يمكن رؤيته بدون قناع سياقه الثقافي. كان يعتقد أيضًا أن هذه المجموعات المتضاربة من الأشياء تكشف عن القوى الجنسية والنفسية المشحونة المخبأة تحت سطح الواقع.

يُعرف عدد محدود من السرياليين بعملهم ثلاثي الأبعاد. اشتهر آرب، الذي بدأ كجزء من حركة دادا، بأجسامه ذات الشكل الحيوي. كانت قطع أوبنهايم عبارة عن مجموعات غريبة تزيل الأشياء المألوفة من سياقها اليومي، في حين أن جياكوميتي كانت أشكالًا نحتية تقليدية، وكثير منها عبارة عن أشكال هجينة بين البشر والحشرات. قام دالي، الذي لم يشتهر بعمله ثلاثي الأبعاد، بإنتاج بعض التركيبات المثيرة للاهتمام،

ولا سيما (1938ريني تاكسي) ، والتي كانت عبارة عن سيارة بها منكين أزياء وسلسلة من الأنابيب التي تسببت في حدوث "مطر" داخل السيارة.

الفوتوغرافيا

احتل التصوير الفوتوغرافي، بسبب السهولة التي سمح بها للفنانين بإنتاج صور خارقة، دورًا مركزيًا في السريالية. استخدم فنانون مثل مان راي وموريس تابارد الوسيلة لاستكشاف الكتابة التلقائية، باستخدام تقنيات مثل التعرض المزدوج، والطباعة المركبة، والمونتاج، والتشمس، والذي تجنب الأخير الكاميرا تمامًا. استخدم المصورون الآخرون التدوير أو التشويه لتقديم صور غريبة.

قدّر السرياليون أيضًا الصورة النثرية التي تمت إزالتها من سياقها الدنيوي ورُؤيت من خلال عدسة الحساسية السريالية. تم نشر اللقطات العامية والصور البوليسية ولقطات الأفلام والصور الوثائقية في مجلات سريالية مثل" الثورة السيجالية ومينوتور" ، منفصلة تمامًا عن أغراضها الأصلية. كان السرياليون، على سبيل المثال

، متحمسين لصور يوجين أتجيت لباريس. نُشرت في عام ١٩٢٦ في" الثورة" بناء على طلب جاره، مان راي، فُهمت صور أتجيت لباريس التي تتلاشى بسرعة على أنها رؤى اندفاعية. استدعت صور أتجيت للشوارع الخالية ونوافذ المتاجر رؤية السريالية لباريس باعتبارها "عاصمة الأحلام".

سعى السرياليون إلى توجيه اللاوعي كوسيلة لإطلاق العنان لقوة الخيال. ازدراء العقلانية والواقعية الأدبية، وتأثروا بقوة بالتحليل النفسي، اعتقد السرياليون أن العقل العقلاني يقمع قوة الخيال، ويثقل كاهلها بالمحرمات. تأثروا أيضًا بكارل ماركس، وكانوا يأملون أن تتمتع النفس بالقدرة على الكشف عن التناقضات الموجودة في العالم اليومي وتحفيز الثورة. إن تركيزهم على قوة الخيال الشخصي يضعهم في تقاليد الرومانسية، لكن على عكس أسلافهم، كانوا يعتقدون أن الوحي يمكن العثور عليه في الشارع وفي الحياة اليومية. استمر الدافع السريالي للاستفادة من العقل اللاواعي، واهتماماتهم في الأساطير والبدائية،

في تشكيل العديد من الحركات اللاحقة، ولا يزال الأسلوب مؤثرًا على هذا اليوم.

عرّف أندريه بريتون السريالية على أنها "آلية نفسية في حالتها النقية، والتي يقترح المرء بواسطتها التعبير - شفهيًا، عن طريق الكلمة المكتوبة، أو بأي طريقة أخرى - عن الأداء الفعلي للفكر". ما يقترحه بريتون هو أن الفنانين يتجاوزون العقل والعقلانية من خلال الوصول إلى عقلهم اللاواعي. في الممارسة العملية، أصبحت هذه التقنيات تُعرف بالآلية أو الكتابة التلقائية، والتي سمحت للفنانين بالتخلي عن الفكر الواعي واغتنام الفرصة عند إنشاء الفن.

كان لعمل سيغموند فرويد تأثير عميق على السرياليين ، ولا سيما كتابه، تفسير الأحلام (١٨٩٩). شرع فرويد أهمية الأحلام واللاوعي على أنهما كشفان صحيحان عن المشاعر والرغبات الإنسانية؛ قدم تعرضه للعوالم الداخلية المعقدة والمقموعة من النشاط الجنسي والرغبة والعنف أساسًا نظريًا لكثير من السريالية.

ربما تكون الصور السريالية هي العنصر الأكثر تميزًا في الحركة، ومع ذلك فهي أيضًا أكثر العناصر

مراوغة من حيث التصنيف والتعريف. اعتمد كل فنان على زخارفهم المتكررة التي نشأت من خلال أحلامهم أو عقلهم اللاواعي. في الأساس، تكون الصور غريبة ومحيرة، حيث تهدف إلى إبعاد المشاهد عن افتراضاته المريحة. ومع ذلك، فإن الطبيعة هي أكثر الصور شيوعًا: كان ماكس إرنست مهووسًا بالطيور ولديه نفس الأنا الخاصة بالطيور، وغالبًا ما تتضمن أعمال سلفادور دالي النمل أو البيض، واعتمد جوان ميرو بقوة على الصور الغامضة ذات الأشكال الحيوية.

التعبيرية الألمانية الفنان إميل نولد

يخلق فن إميل نولد جسرًا من الماضي البصري البعيد لألمانيا إلى مستقبلها الأكثر راديكالية. منذ العصور الوسطى حتى بداية الرومانسية في أوائل القرن التاسع عشر، تميز التقليد الشمالي، لا سيما في الصور الدينية المسيحية، بجودة عاطفية تم تلطيفها لاحقًا ، تحت تأثير البروتستانتية، بخصائص تعليمية. تحت تأثير الفنانين الرومانسيين، تآكلت الأيقونات المقدسة التقليدية إلى صور علمانية تم تفسيرها على أنها مشبعة بإيحاءات روحية صوفية. نولد، الذي نشأ في الإيمان البروتستانتي وترسخ في قراءات من الكتاب المقدس.



ابتعد عن هذه الصور الرومانسية وعاد إلى النصوص التوراتية للإلهام البصري. لم يكن هذا الاستعادة لصور مسيحية محددة، سواء تم تنفيذها كرسم أو طباعة، بأسلوب جديد ملون، سمة مميزة لأعماله فحسب، بل كانت مساهمة مهمة في التعبيرية وتقليد الفنون البصرية الشمالية

الإنجازات

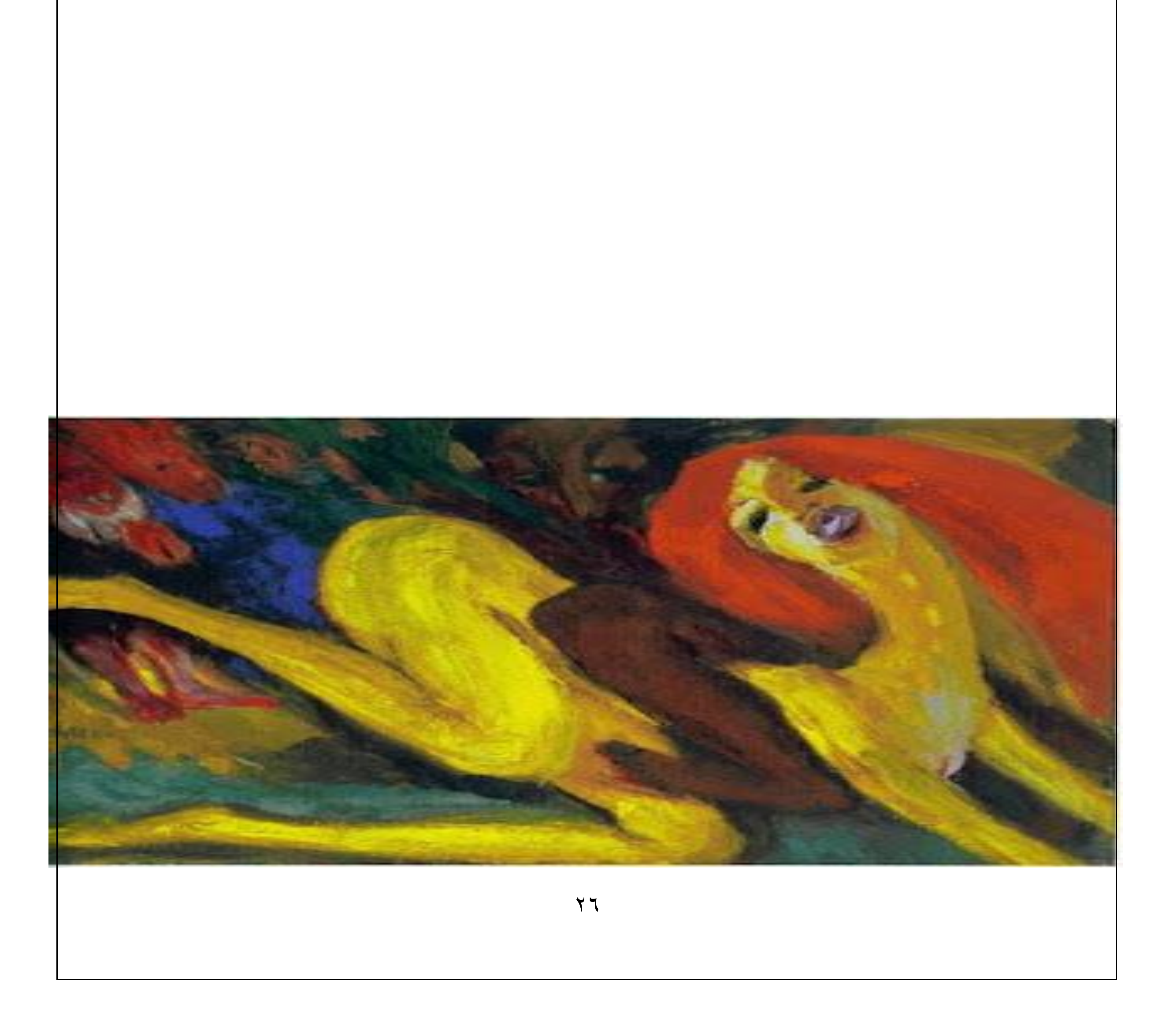
أعاد إميل نولد تقديم الموضوعات الدينية ، التي كانت الدعامة الأساسية للفن الشمالي لمئات السنين. احتفظ تفسيره بالميل الألماني للصور التعبيرية ولكن لم يتم تقديمها بأسلوب واقعي. على الرغم من استنادها إلى الحوادث الكتابية من كل من العهدين القديم والجديد ، إلا أن مؤلفاته استخلصت أشكالًا مجردة ومبالغ فيها لتحديد الأشكال في مساحة مضغوطة ، متجاوزة استخدام المنظور الخطي التقليدي لربط القصة.

بالإضافة إلى إعادة التفكير في استخدام هذه العناصر الأساسية للفن، استحوذ نولد على اللون واستخدمه بطريقة جريئة ورمزية كانت جديدة على النمط الشمالي للرسم. لقد نقل هذه الأفكار إلى لوحاته المائية وحقنها بحيوية لم تكن مرتبطة سابقًا بالوسيلة.

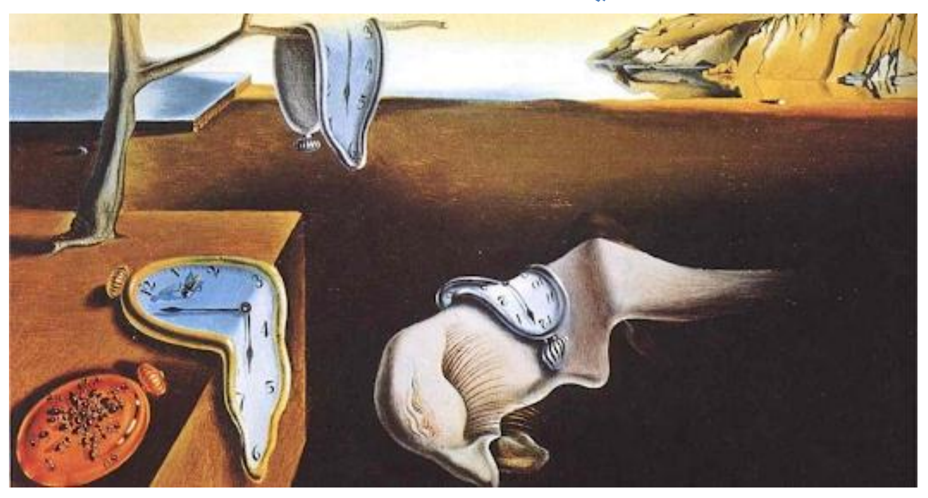
غالبًا ما يُنظر إلى إميل نولد على أنه شخصية منعزلة في الفن الحديث، مما قد يخفف من تأثيره. ربما يكون هذا بسبب المسافة التي فرضها على نفسه عن المجموعات الفنية المنظمة ودعمه للحزب النازي وإدانته لاحقًا. ومع ذلك، يتم تضمين عمله دائمًا في مناقشات التعبيرية الألمانية والرسم الشمالي.

سمحت له مهارة نولد المصقولة جيدًا كقاطع خشب بتطبيق مبادئ التعبيرية والتجريد التي تميزت بشكل خاص بالتناقض الشديد مع وسط الطباعة أيضًا، مما يميزه في نوع آخر - صناعة الطباعة - وكذلك الرسم.





تحليل لوحة دالي إصرار الذاكرة



نظرًا لأن نية دالي كانت استخدام فنه كوسيلة لعقله الباطن، فلدينا كل الأسباب لتحليل استمرار الذاكرة من خلال عدسة من هو دالي - تجارب حياته ورغباته ومخاوفه. مع أخذ ذلك في الاعتبار، دعنا نفحص الأجزاء الأربعة من هذه اللوحة التي كانت الأكثر أهمية لدالي:

المشهد

مع اللون الأزرق الواضح للبحر الأبيض المتوسط المرئي من نوافذ كوخه وتلال سيرا دي روديس المرتفعة خلفه، فليس من المستغرب أن تتميز لوحة "إصرار الذاكرة" بمياه هادئة ومنحدرات بارزة تذكر

بمنزله الجديد - بالتأكيد ، تساعد هذه المنحدرات المتميزة اربط هذه القطعة مع دالي نفسه بطريقة شخصية للغاية.

منحدرات وجدت في لوحة سلفادور دالي ، "إصرار الذاكرة"

ومع ذلك ، استخدم دالي هذا المشهد في المقام الأول كخلفية ووسيلة لخلق مساحة بصرية واضحة للقصة السريالية التي تحدث.

بالنسبة للمناظر الطبيعية نفسها، تظهر فقط بعض الميزات: شجرة زيتون ميتة (على ما يبدو) تنمو من منصة مربعة كبيرة، ومنصة أخرى بعيدة أقرب إلى الماء. تُظهر شجرة الزيتون النمو المتوقّف والطبيعة الميتة لهذا العالم، بينما تعمل كدعم هيكلي لإمساك إحدى ساعات الجيب الذائبة لدالي في منتصف اللوحة.

تساعد كلتا المنصتين على موازنة التكوين (نقطة مقابلة للمنحدرات على الجانب الأيمن من اللوحة) وإضفاء إحساس واضح بعمق المنظور دون تشتيت الانتباه عن بقية اللوحة. اختار دالي عدم استخدام المباني - أو العناصر الطبيعية أو العضوية - لإضافة

منظور، بلا شك من أجل لعب الطبيعة "الميتة" والفارغة لهذا المكان الذي يشبه الحلم.

ذوبان الساعات

لقد تم صنع الكثير من ساعات الجيب الذائبة هذه، وهي محقة في ذلك - فهي فريدة من نوعها في أعمال سلفادور دالي، وهي أكثر الأشياء التي لا تنسى في هذه اللوحة. عندما سئل عنهم، قال دالي ببساطة إنهم استلهموا من ذوبان الجبن، ولكن بالنظر إلى عمل دالي ككل، يمكننا أن نرى أن هناك ما هو أكثر من ذلك.

ساعة الذوبان في لوحة سلفادور دالي، "إصرار الذاكرة" في جميع لوحاته السريالية، لعب دالي مع التوقعات: نتوقع أن تكون الساعة صلبة ، وحرفية الصنع، وتحافظ على الوقت المثالي مع "علامة ، علامة ، علامة". من جهة ثانية تسير بلا هوادة إلى الأمام. ومع ذلك، فإن هذه الساعات تقلب هذا التوقع. إنها ناعمة ومرنة وغير متشابهة تمامًا. . . يبدو أن الشخص الذي يلف على طرف الشجرة الميت يذوب في نفسه، وتذوب الأيدي والأرقام ببطء في وجه الساعة. إذا كانت تلك الأيدي قادرة على التحرك في الماضي، فمن المؤكد أنها لن تتحرك بعد الآن.

ليس هناك شك في أن الوقت - أو مفهوم الوقت ، في هذا المكان الذي يشبه الحلم - لا يعمل بطريقة مألوفة وموثوقة. وإذا كان الوقت لا يمكن الاعتماد عليه، فما الضمانات التي لدينا أن أي عنصر من هذا العالم يتصرف بطريقة منطقية؟

الجواب القصير؟ لا يوجد ضمان. لا ثوابت. كل شيء في هذا العالم السريالي الذي خلقه دالي غير معروف.

شخصية انصهار سريالية

في وسط اللوحة توجد صورة أكثر إرباكًا. يرقد شخصية أو مخلوق بلا معنى على المجموعة. تبدو الساعة المسطحة الملتفة على ظهرها وكأنها سرج، ولكن هناك تفسيرات أخرى أيضًا. ربما تكون الساعة تثقلها، أو قد سقطت على جسمها المعرض لمصادفة.

تم العثور على شخصية سريالية في لوحة دالي، إصرار الذاكرة.

مهما كانت الحالة ، فإن الشكل يظهر بعض التشابه مع صورة ذاتية جزئية لدالي. الأنف، وربما العين المغلقة مع رموش طويلة تشبه قرون الاستشعار تشكل الجانب الأيسر.

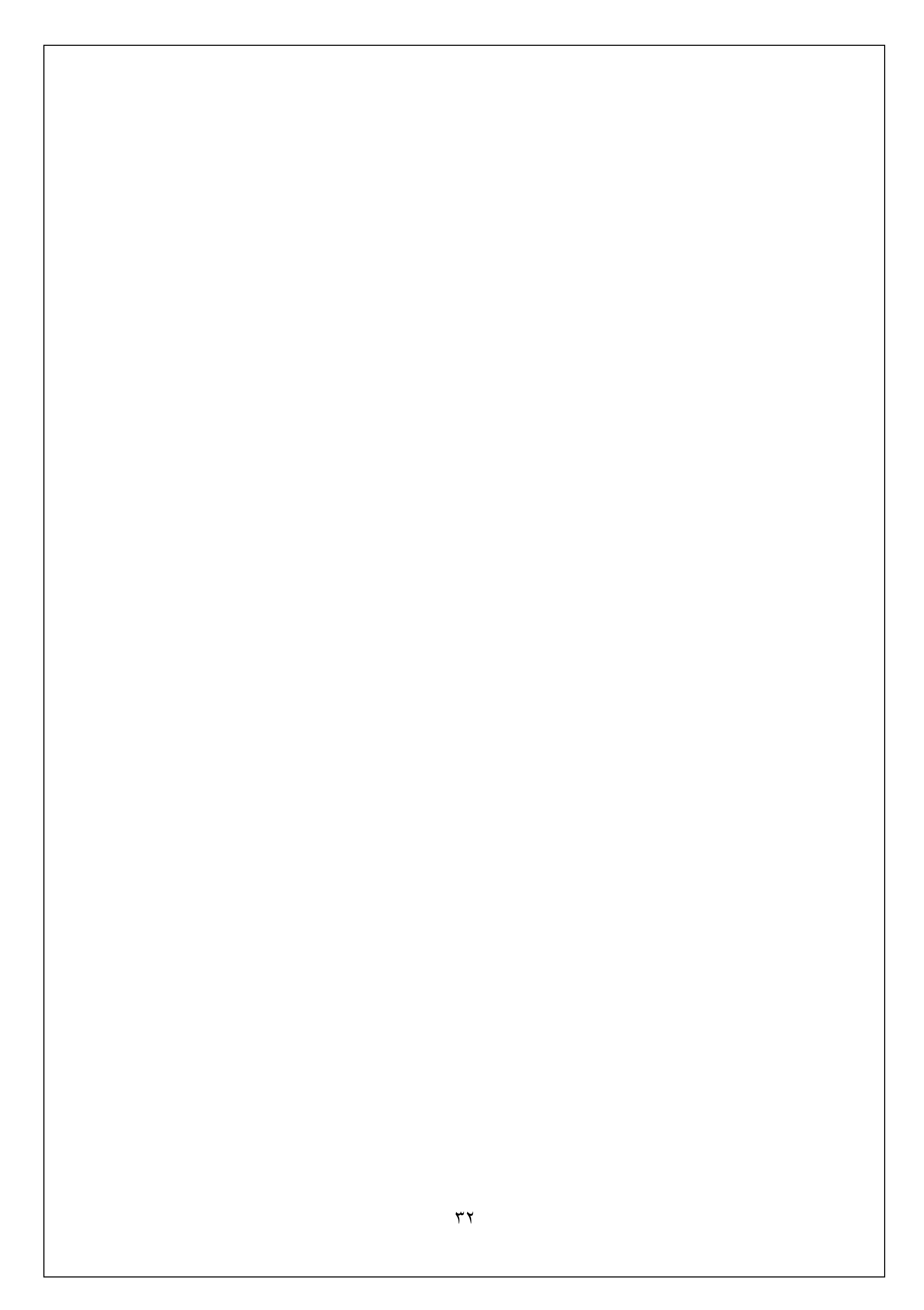
قد يمثل هذا التجربة المائلة التي تشبه الحلم لدالي نفسه في هذا الفضاء. تعمل الصخور الموجودة تحتها على توضيح حالة الانصهار والسوائل، تمامًا مثل غصن الشجرة والمنصة التي تفعل الشيء نفسه بالنسبة لساعتين من ساعات الجيب.

سواء كانت هذه صورة شخصية حقيقية أم لا، فقد لا نعرف أبدًا على وجه اليقين، لكنه رأي شائع نظرًا لاهتمام دالي باستكشاف عقله الباطن من خلال فنه.

تجمع النمل

العنصر الأخير المهم في هذه اللوحة هو تجمع النمل على ظهر ساعة الجيب الوحيدة في التكوين.

وجد النمل يتجمع على ساعة تذوب في لوحة دالي `` استمرار الذاكرة يتساءل جزء مني إذا كانت هذه الساعة الرابعة بمعدنها النحاسي البرتقالي هي إضافة لاحقة للتكوين. ربما أضافها دالي كوسيلة للتركيز الإضافي، ربما - النمل، بالطبع، هو تلك الحشرات التي تصل لحمل أي فتات من القوت والحياة يمكنهم العثور عليها. عند النظر في ضوء الذبابة المنفردة (نذير المرض) الموجودة على وجه الساعة أعلاه، يمكن بسهولة اعتبار هذه النمل عوامل تدمير.



فن الشيطان ، تاريخ مصور شيطاني مبهج ل عايدة أمواكو



ريتشارد فيليبس ، "الجحيم (التفاصيل)" (٢٠٠٧) ، زيت على قماش ، أعيد إنتاجه في كتاب ديميتريو باباروني فن الشيطان: تاريخ مصور (الصورة مقدمة من غاغوسيان غاليري ، روما)

ل عايدة أمواكو

تقول كاساندرا مورتماين ، في رواية دودي سميث عام ١٩٤٨ بعنوان" استوليت على القلعة" الشيطان خارج عن الموضة". بعد أكثر من ٧٠ عامًا، يبدو أن الناقد الفني وكاتب المقالات ديميتريو باباروني يوافق على أننا أقل هوسًا بالشيطان مما كنا عليه من قبل. ومع ذلك، لا يزال أمير الظلام يسيطر على الخيال الجماعي وفي فن الشيطان: تاريخ مصور، يرسم باباروني التطور الدراماتيكي لصورة الشخصية

تسمح الفصول الموضوعية للكتاب ولكن واسعة التسلسل الزمني للقراء بتتبع عناصر الأيقونات المرئية للشيطان التي استمرت منذ العصور الوسطى والتي تغيرت. كانت التصورات الحيوانية، على سبيل المثال، نقطة انطلاق للفنانين الذين يحاولون تمثيل الشر. الثعبان، الذي يذكرنا بالحية في جنة عدن (لم يُقال أبدًا في سفر التكوين أنه الشيطان ولكنه مرتبط به إلى الأبد)، يظهر في عمل أندريه سيرانو عام ٢٠١١ الذي يحمل نفس الاسم، ملتفًا حول صليب، في حين أن

فرانسيسكو غويا "ساحرات" يصور "السبت" (١٧٩٨) الشيطان على أنه ماعز ذو قرون يتلقى ذبائح أطفال.



أندريس سيرانو

ومع ذلك، فإن تصوير الشيطان على أنه يشبه الإنسان هو الذي يكشف عن بعض أكثر الأفكار إثارة للاهتمام حول ما يمثله الشيطان تاريخيًا. يقترح باباروني المزيد من الصور الإنسانية التي تشير إلى "المصير المشترك" الكتابي لوسيفر والبشرية. يلمح إلى تأثير قصيدة ميلتون الملحمية "الفردوس المفقود" عند كتابة لوحة "لوسيفر" للرسام فرانز فون ستوك عام ١٨٩١، والتي لا يختلف شكلها العضلي المتأمل إلا من خلال عينيه اللامعتين وأجنحته المظلمة.



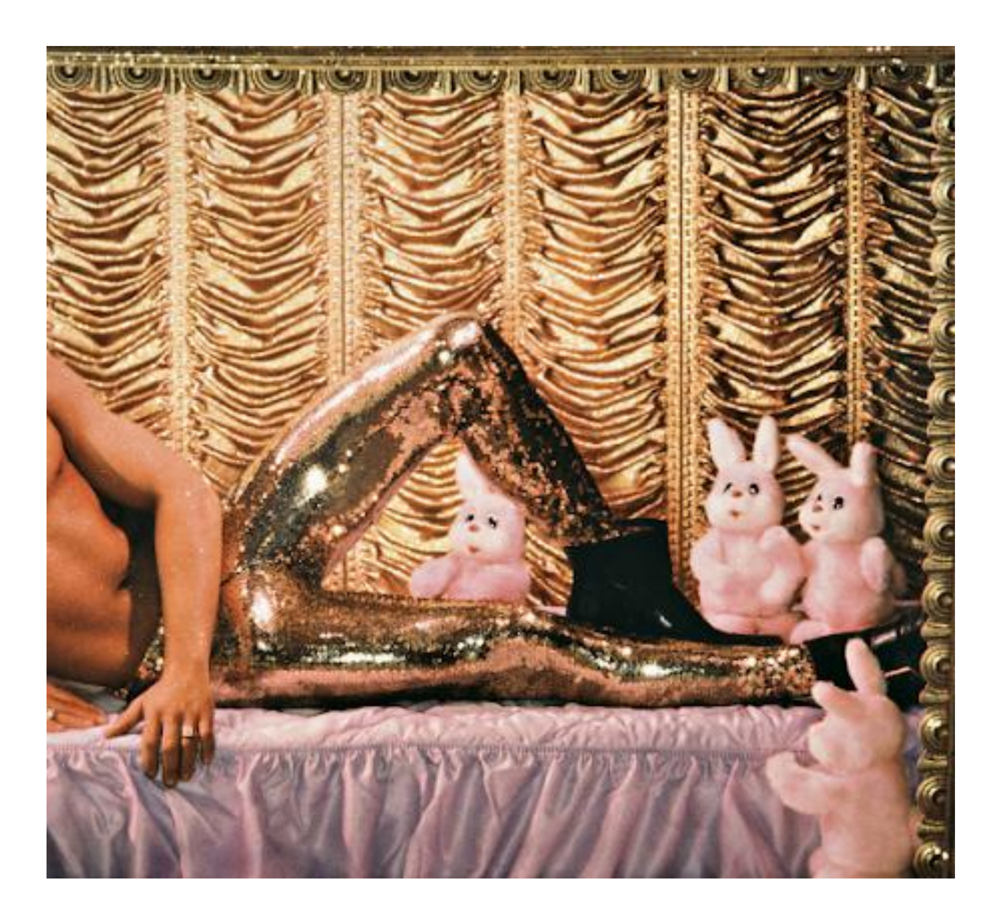
مع العلمنة الغربية التي بدأت مع عصر التنوير، تحولت معاني وتصورات الشيطان مرة أخرى. يصبح استعارة للشر البشري، مع دلالات دينية أقل، "شيطاني أكثر من شيطاني". استمرت قصة إغراء القديس أنطوني في الظهور كمصدر إلهام في القرن العشرين، بعد الدمار الذي خلفته الحرب النووية في اليابان. ينقل تفسير سلفادور دالي لعام ١٩٤٦، "إغراء القديس أنتوني" (١٩٤٦) أرضًا قاحلة تتعدى عليها الغيوم السوداء وتلوح في الأفق خيول وأفيال بشعة فوق أنطوني راكع واهن. في لوحة ماكس إرنست عام ١٩٤٥ التي تحمل العنوان نفسه، اجتاحت الشياطين اللوحة القماشية لترويع القديس. يشير تشوههم إلى تأثيرات الإشعاع حيث "يوضح لنا إرنست شكلاً من أشكال الشر القادر على ... تحويل الطبيعة إلى وحش معاد يلتهم الجميع." في كل من تفسيرات دالي وإرنست، يوجد الجحيم هنا على الأرض من صنع أيدينا.



اكس إرنست ، "إغراء القديس أنتوني" (١٩٤٥) ، أعيد إنتاجه في كتاب ديميتريو باباروني فن الشيطان: تاريخ مصور (© متحف ليمبروك ، دويسبورغ ؛

في مكان آخر ، يوضح باباروني كيف أن ارتباط الشيطان بالجنس والخداع والسحر ومذهب المتعة جعله

أيضًا مرجعًا مثاليًا لسحر هوليوود وتصنيعها. تؤكد الصور المرسومة لبيير إي جيلز لموضوعات مثل جيف سترايكر وماري فرانس في أبواق لامعة على كيف أن صور الشيطان في الخيال الجماعي قد تحولت من كونها معلومة من خلال إيمان جاد بوجوده لتعكس وعيًا مفرطًا بمعانيه الرمزية و الرغبة في تهكم الكليشيهات. أعمال مثل سلسلة حديقة غاري بيسمان للملذات الدنيوية التي تصور الشيطان بكل دوافعه الجنسية والأنثروبوفالية، باستثناء أنه رجل بدين بثلاث أرجل وذيل السهم ولطيف بما يكفي ليكون شخصية قابلة للتحصيل.



بيتر وجيلز

ما تتحدث عنه هذه الصور أيضًا هو تقطير الأيقونات المرئية للشيطان في صورة واحدة محددة وثابتة للغاية: الأبواق، مستوحاة في الأصل من مخلوقات أسطورية مثل بان و سيرنونوس، وتستخدم لترمز إلى "جزء واحد من نفسه يفشل الشيطان في إخفاءه"، تحمل

القرون بشكل فعال جوهر الشيطان لدرجة أن وجودها يحول على الفور الدنيوية إلى خبيث كما يفعلون في صورة بول سولبرج المؤرقة "ماذا أصبحت" (٢٠١٦).

مع فن الشيطان، يكشف باباروني كيف أصبح الشكل أقل رعبا بشكل متزايد. ومع ذلك، فهو يلمح في النهاية إلى الخوف الكامن من الشيطان وما يمثله والذي استمر في تغذية صورة الشيطان في خيالنا، بغض النظر عن مدى سعينا إلى السخرية منه.

حوار مع الفنانة السورية نهاد حلبي ومنحوتات لها



*أجرى الحوار السعيد عبدالغني

١.ماذا يمثل لكِ النحت ؟ولم اخترتيه من بين الفنون الأخرى؟

مؤكد النحت أحد مذاهب الفنون اللغويه، له مفرداته التي تخصه بذاتها، نحن نمارس عملية صياغة متبادله

لما سيقال ونعيد تشكيل أنفسنا على وقع التساؤلات ، انا وهي وأقول هي لأني أتكلم من منطق الشراكة والتبادل بين كائنين. اللغة الفنية البصرية على العموم والنحت خاصة يشكل مخرجا او منقذا من أزمة إعادة الاستعمال المتكررة والمستهلكة للغة المحكية والتي في بعض الأحيان لا تلبي احتياجات التعبير. النحت يمتحن شريكه ويعيد الطرح ولكن ليست ذات الأسئلة، هو الذي يعيد النظر في نقد أفضل ما يمكن طرحه، يُغني الحيّز الخاص لممارسيه ويثري الذات بقيمة القدرة على الخلق، يبني، يهدم ومن ثم يعيد البناء من جديد.

لا يوجد أفضل من الميل الحميم (وهو أحد أسماء الحب) من أجل الإنضمام لمفردات النحت ولا توجد لدي أسباب واضحه أو مبرره لسبب إختياري النحت وكلي يقين بأن ما اختير عن تخطيط أو تفكير مسبق لا يعول عليه كثيراً، أن أجيب على سبب الاختيار كأن أسال نهر: لماذا مررت من هذا الوادي، أو لماذا يهطل الثلج على قمة الجبل في ديسمبر، مع العلم بأني لا اشكل الطين كصدفة عابره، لكن يمكن القول بأنه تجاوب وتواصل مع حاله من الدواعي والرغبات، حالة انسجام وليس من الضرورة تبريرها لأني أعتبرها وأتقبلها كظواهر طبيعة لا داعي لنقاشها.



٢.كنحاتة ما فرق الصلصال عن اللون والحرف؟

الجميل في الصلصال بأنه شريك (كما أسميته) عنيد ومطواع في ذات الوقت وكما حصل على الدوام، عرضت مخلوقاتي الطينية في الحالة الحية لها والماء لا زال يغذي مسامها وبما انها آيله للجفاف، اقتطف حالتها الرطبة من أجل اقتناء المزيد من الحياة لها ومن أجل حثها على التغيير، بمعنى آخر، الشكل والحالة المعروضة فيها ليس نهائياً وأمنحها حرية التغير أو التراجع عن خياراتي التي اقترحتها كنوع من الإخلاص لمشروع الشراكة، هذا ما يميز الصلصال أو

الطين الرطب كما أسميته عن اللون الذي يختص بعالمه الواسع والجميل بالطبع والذي يحتمل الكثير من البحث والتجربة اللانهائية، أما الحرف كلغة تعبير، بالطبع له أحبّته ورفقائه بحيث يتبادلون الشراكة ويعيدون صياغة ذواتهم كما افعل انا مع الصلصال.



٣.كيف تخططين لعملكِ في رأسكِ؟ هل ترين النحوتة كطيف أولا؟

أستعمل لغة النحت كما أسلفت لأعبر عن وجهة نظري بما يخص ما أنتجته تفاعلاتي الحسيه وخيالاتي من مخلوقات وهياكل وحالات وجدانية مُتخيّلة تحتاج لأن تكوّن هويتها وتعثر على مساحتها وكنتيجة لحاجاتي

الملحّه في التعبير يتداخل التخطيط مع التلقائية ويتعلق الأمر بخصوصية اللحظة وفرادتها ولا يخضع لتصنيف معيّن، أعتمد البساطة والعودة للذات ولعالمي الصغير والخاص الذي يحتويني وأحياناً أجد صعوبة في إنتاج وتوليف لغة نحتيّه لا تناظرها أو تجابهها غريزة الهدم التي تعادل غريزة البناء، حيث تلتقيان على باب خبر ولادة منحوتة جديده. أجمل ما يمكن أن يحصل وقد حدث ذلك مرات عديده، بأن التلقائية تغلب التخطيط وأنتج بخلاف ما كنت قد خططت وأحظى بنتيجة أفضل منه، هنا أعثر على أنقى وأصدق النتائج وأكثرها نبلاً بحيث أستطيع تحيتها لأنها تجاوزت حالة القرارات المسبقة والجاهزة التي اتخذتها بحقها وذلك يشعرني بالسعادة لأنها وجدت مكانها ومساحتها وهويتها كمخلوق جديد ولد بأقل رعاية وتخطيط مسبق بل برعاية الصدفة الخالصة النقاء.



٤.هل جعلكِ الفن تكتشفي العالم أم تلغزيه أكثر؟

يمكن القول بأن الاكتشاف يؤدي للمزيد من التلغيز، يحدث أن تجري الأمور على هذا النحو: العالم مليء بالتساؤلات والطروحات تجاه الكينونة والوجود، تأتي اللغة النحتية كمفردات نبيله وشفافة بما يكفي لتضع بعض أو جزء من الأجوبة التي تحتمل المزيد من الأسئلة الإضافية، لا شيء نهائي ومحدد، هناك حاله من البحث عن أفضل الأجوبة لحل الأزمات الأخلاقية والوجدانية، من ثم يأتي الاتكال على أو الهروب إلى ما يمكن ان نثق بمصداقيته في طرح الأجوبة فالنحت بيت دافيء وحميم ويمكن الركون اليه في حالة التوق

والتعب، لا أتعمد التلغيز كلعبه ولكن يمكن للجواب ان يطرح مزيد من الأسئلة التي تسمى الغازاً وذلك يأتي كحاله مُعرّفه تتصل في جميع المسارات الفنية البصرية واللغوية.



٥.التفاصيل في أعمالك عوالم أخرى؟ ما أهمية التفاصيل بالنسبة إلى الفنان؟

تأتي التفاصيل لتترافق مع مكونات الفكرة وتؤكدها، ببساطه، التفاصيل هي أدوات العزف ويمكن اعتبار

كل تفصيل عالم قائم بذاته أو عمل صغير مستقل، فيها تكمن براعة النطق ومن هنا تتوضح أهميتها، مع العلم بأن حاله تجريديه ما يمكن أن نعتبرها تفصيل، العالم الخارجي وذواتنا مبنيه من أقسام تفصيليه وبعملية جمعها معاً نعمّر كائناتنا التي تخصّنا والتي ننتمي إليها. ممارسة التفصيل في النحت يشبه تلاوة صلاة او تسبيح صوفي تمجيداً للقيم الجمالية في عالمنا الخاص، أذهب للتفاصيل كما لو زرت معبداً غابراً في القِدم أو عشت حاله من التجليّات الوجدانية الخالصة، التفاصيل فيها الكثير من المماهاة بروح العمل بالإضافة للمتعة الشخصية والسعادة التي أختبرها وأعيشها أثناء ممارسة دقائق التفصيل.



٦.من أين تأخذي وحيكِ ،من الواقع ،من الخيالات ، أم من كل ما تدركيه؟

أحاول ان أؤنسن الواقع والوقائع بما أسميه (حكي بالنحت)، بهذا يصبح الواقع حاله ذات شفرة مفككة ويسهل قرائتها، عندما يبلغ التراكم ذروته أذهب للنحت والتشكيل بالطين لأتواصل مع الواقع وأترجمه بلغتي ومفرداتي والتي تارة تصيب وغيرها تخيب، هنا تبدا حالة الإستحضار، الخيال يتعاون مع الواقع على خطٍ متوازٍ، هو يرفد الفكرة بمساحةٍ أوسع ويُغذيها، لكن، لا أعول كثيراً على الخيال بمفرده في حال كان منفصلاً عن الواقع الذي يضعني أمام مفارقات وتداعيات إنسانيه وحقوقيه للبشر مع سائر الكائنات التي نشاطرها هذا الحيّز الذي يسمى كرتنا الأرضية والتي ما انفكت تعاني من جَلد البشر واستغلالهم لها عبر حروبهم ونزاعاتهم وسعيهم للسلطة، وإن كان لا يعنيني الأمر على المستوى المباشر والسطحي لما يحدث وأجد صعوبة للإصغاء لهذا الضجيج، لكن بعد سماع كل هذا العويل اليومي لا استطيع إلا أن أتضامن

مع عذوبة الذوات المتعبة، النقيّة والطيبة إذ تتمازج الذات مع الرغبة في التواصل مع قيَم الوجود.



٧.هل يمكن الشبع أبدا من الخلق؟ وهل العاطفة هي المثير أم العقل؟

نحن على قيد الحياة، إذاً مستمرون بتنفس الحقيقة، المسألة على الأغلب تتوضح بحاجة الروح لغذائها ولا يمكن الشبع أبداً مما يثري أنفسنا بما هو جميل وما نهتدي إليه من مفردات نعثر عليها كما لو عثرنا على أصل مادة البقاء، التعبير بلغة الفن هي حاله مُعاشه من

النقاء والشفافية والنظافة الروحية والحسيّه وتُعد أعلى قمه في السعادة هي أن نستطيع التواصل مع ذواتنا والعودة إليها ومن ثم نهنأ برفقتها. الحاجه لكشف الحقيقة هي صيانه للذات ومدها بالمناعة النفسية والمعنوية حتى تستطيع العيش والاستمرار، لا ينفصل العقل عن العاطفة ولا عن أدائهما المشترك أبداً وفي حالة النحت أو الرسم عموماً تأخذ العاطفة الحيّز الأكبر إذ نعيش على وقعها وعزفها وهي التي تمد العقل بجوهر وشرعية التنفيذ.



٨.النحت مركوزه الجسد فما هي فلسفتك عن الجسد وسط الكبت العربي؟

الوعي والإدراك يحتاجان لدفيء ورعاية الجسد أثناء رحلتهما، يحتويهما ويشكل لهما كلمة سر المرور ولا يمكننا ان نتجاهل حقيقة الجسد، هذا الكائن المادي بصفته مفتاح وشفرة للعبور إلى قمة الوعي ومن ثم ماذا يمكننا أن نضيف لهذا الوعي. باختصار، كانت هناك أزمة تعاليم الأديان والتي تفضي إلى تقاليد وموروث وضعت أسسه المجتمعات البطريركية والتي أسست لمفهوم الجسد ككائن يصعب وحتى يستحيل تقبله كما أتت به الطبيعة دون إدراجه وتمريره تحت ماكينات وأختام المشخيات والمذعورين والمأزومين من حقيقة حالات تجلياته. هناك أكثر من مستوى يجب تجاوزه من أجل الوصول للفهم الخلاّق للجسد، أولها تجاوزاً للابتذال في عرضه كسلعه، إن كان عن طريق التعرية المبتذل بهدف البيع أو المبالغة في تغطيته بسبب الإقبال الشديد على شراءه وفي كلتا الحالتين يعتبر هذا تشيىء للجسد بوجهي العمله الواحدة وبحسب العرض والطلب بالإضافة لمعضلة النظام الديني والسياسي العربي المتلازمان، إذ لم تنفصل التشريعات المدنية عن التشريع الديني وبقيت الدائرة

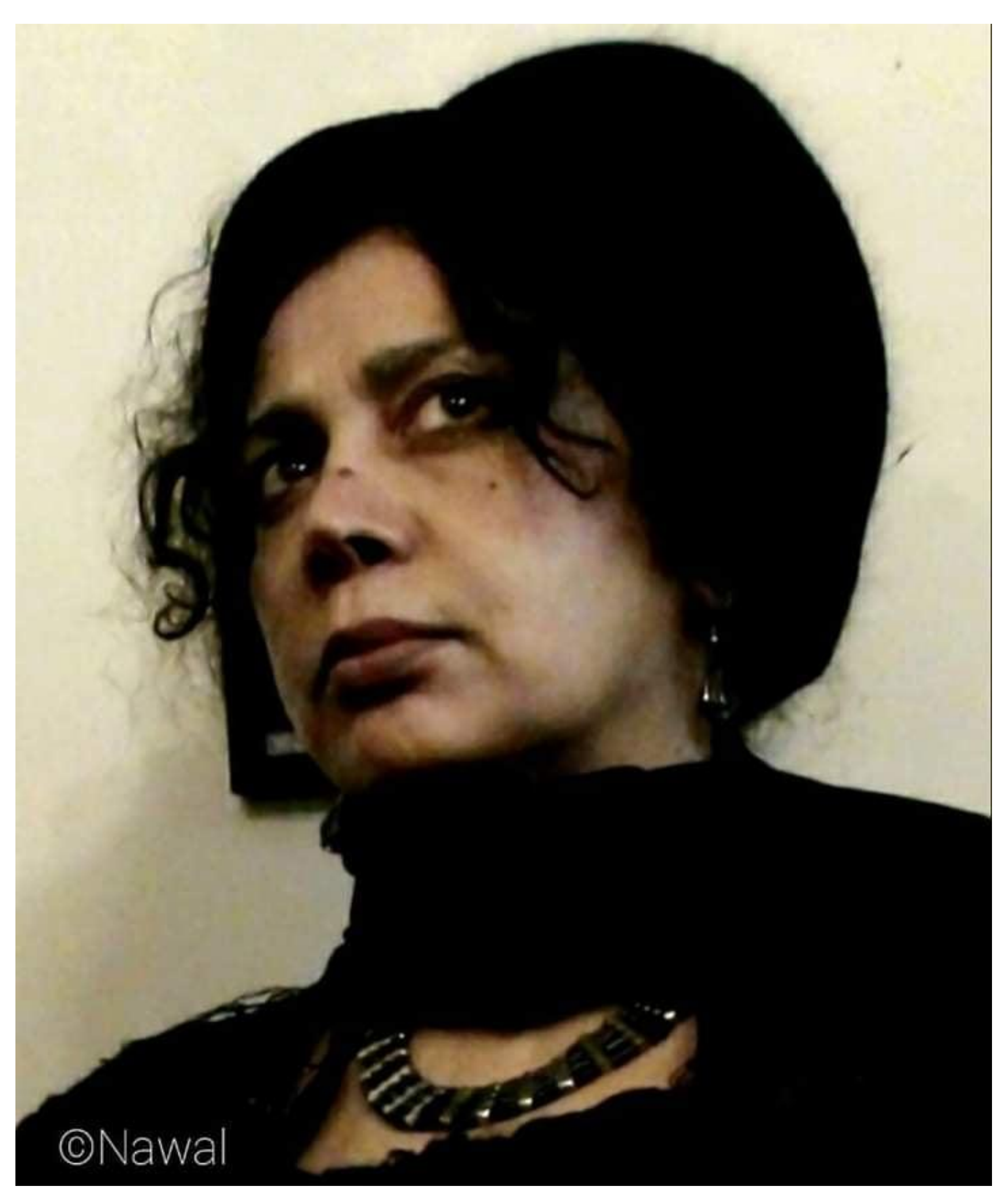
تدور وبقيت التحريمات تفعل فعلها وتؤسس لميراث متراكم وبالتالي أدت لإضافة أحمال من العُقد الإجتماعية والنفسية بما يخص معضلة اللقاء الصحي مع الجسد، الأمر يحتمل إعادة تفكيك لهذا الموروث وبناء علاقه ذات (صحه أخلاقية) عن الإنسان وجسمه. إن جاءت الرغبه في الحديث باللغة النحتية، يتشارك ويتفاعل في فعلها العقل كحدث منطقي وواقعي مع الجسد بكل أعضائه وعندما يخطر للمحتشمين التقليديين أن يستروا أو يعرّوا بسبب الكبت والشعور المستمر بالتهديد، هنا ينكسر المعنى، يتقطّع ويتلاشى وتغيب الفكرة بحيث تؤدي هذه الإزدواجية في التعاطي معها إلى خرابها ومن ثم العودة إلى تابوهات المحرمات والتحريمات وثقافة الغيبيات التي نص عليها قانون خارجي يهدف لفرض سلطه إجتماعية وسياسيه والذي بدوره يؤدي لتشويه في المعنى الحقيقي، عندما يكون الجسد محترماً، يُنظر إليه بشرف وتنتفي عنه فكرة التجبير والتسليع ويوضع بمحل تقدير، لا يهم كم بان منه او كم تغطى بالقماش، والأهم هو كيفية أن ترتقي الذائقة التي ستأخذ موقعها من حكم معنوي، وجداني وأخلاقي داخلي وليس من قوانين وتابوهات مُسبقه أصدرتها سلطات خارجيه

تصبوا لإحكام القيد على رعاياها. لا تنطوي مهمة الفنان على إصلاح هذه التشوهات بشكل مباشر وليست تلك مهمته بل تأتي مساهمته في ممارسة الحقائق عبر لغته الفنية بما يخص التعبير عن الروح والجسد والتي تؤسس لقيَم احترام هذا الكائن البديع. من المفهوم بأن الفنان الذي يولد وسط مجتمع تحكمه التقاليد المُعادية للجسد سوف يعاني ويقاسي ويصاع ببلوغ مجهود أكبر من أجل امتلاك أدوات ألف باء التعبير الذي يعول عليه عن احترام هذا الكيان المادي الذي يُسمى بالجسد، هنا يكمن التحدّي في مدى بلوغه الوعي والقدرة على عودته لذاته الفنية الخلاّقة.



البورتريهات الديستوبية لشخوص نوال السعدون

السعيد عبدالغني



نوال السعدون

البورتريه هو شكل فني قديم للغاية يعود على الأقل إلى مصر القديمة ، حيث ازدهر منذ حوالي ٥٠٠٠ عام.
قبل اختراع التصوير الفوتوغرافي ، كانت الصورة المرسومة أو المنحوتة أو المرسومة هي الطريقة الوحيدة لتسجيل مظهر شخص ما.

الشكل ابن موجود، الملامح المغطاه على كل مَن نرى، تؤثر في اللاوعي الملامحي وخطف أن هذا إنسان أو تفسخاته.

وهناك أشكال كثيرة للبورتريه :

١. الناسخ للملامح بشكل حاد وصرفي
٢. الناسخ للملامح مع تحريك بسيط أو تحريك قوي
٣. الذي يخلق في الوجه خَيله وهذا أغلب ما ترسمه الفنانة العراقية نوال السعدون ففضاء المخَيّل أوسع وأفرد لديها.

المرحلة الآنية الجمالية للمتلقي العربي

المرحلة الآنية التي يمر بها أغلب المتلقين العرب هي مرحلة بدائية جدا لصيرورة الشكل، فقد تكون لوحة تجريدية بورتريه، لكن التحديد الشكلي هذا، التحديد

ابن ثقافة تعيينية لا تريد مساحة للمخيلة أن تظهر لعلل كثيرة منها الخوف من تسييد التحريك للثابت الذي يدركه فورا وبلا أي نقص وهو الملامح البشرية.

"لا يجب بالضرورة أن تكون الصورة الذاتية تمثيلية - يمكن أيضًا تصنيف التصوير التجريدي أو الرمزي من قبل فنان لنفسه على أنه صورة ذاتية. يمكن أيضًا أن تكون الصورة الذاتية بأي وسيلة.

يُدرج الفنانون أحيانًا صورًا لأنفسهم في صور جماعية أكبر؛ أو قد تتضمن صورة ذاتية في نوع آخر من التكوين - مثل منظر طبيعي أو عمل سردي أو وثائقي."[1]

التوق الجمالي هذا في عالم الفنان يختلف عن التوق الجمالي في عالم المتلقي الذي بلا ثقافة لونية أو تشكيلية أو معرفية.

يعزى الأمر الاستهجان إلى قلة الاطلاع على الثورات التشكيلية الحديثة أو الواقعية المتحجرة أن الفن مرتبط بشكل واحد ولا أقصد النقد الموضوعي للعمل الفني بل إخراجه من الفن من الأصل لدى الكثير أو الايعاز

بالوحشية أو الديستوبيا كمفاهيم في الثقافة العامة ممَرّضَة وليست ثمرة خلاقية.

البورتريه كتوق تكويني

يتوق الفنان من خلال إبداعه إلى تكوين شكل من عظائم مخيلته، ولما كان الفنان مَعنِي بالشكل مثل الشاعر مَعنِي بالكلمة، فيتصور أشكال أخرى له، لها ملكية نفسية أو ملكية حلم وهي اللوحات التي يبدعها.





والبورتريه للشخوص خاصة بالذات الفنية كشكل، الذات الواقعية وتصوراتها عن نفسها. وهذه التصورات التي تمس الذات تدلل عندما تكون متجلية على صراع فلسفي في إشكاليات، تحديد الهوية، شكل الأنا التي يُتكَلَم بها، المتن الفيزيائي له.. إلخ.

"يتيح لنا البورتريه إنشاء عالم يمكننا فيه التعبير عن ذواتنا الماضية ، أو الذوات المكبوتة ، أو الرغبات ، أو أمراض العقل ، أو الاهتمامات الفكرية أو التخيل بأن نكون شخصًا مختلفًا تمامًا عن أنفسنا. يمكن أن تكون الصورة الذاتية المتنكرة بمثابة هروب إلى عالم نمتلك فيه تحكمًا إبداعيًا كاملاً - وليس مفاجئًا في واقع نشعر فيه في كثير من الأحيان بأننا لا نملك سوى القليل من التحكم. نتوق إلى العالم الذي نتمتع فيه بحرية أن نكون أي شخص اخترناه."[2]

الوجه كمفهوم فلسفي

الوجه هو فاتحة هذا الكائن الجسدية لذلك التحريك له، تحريك لأول إدراك له، ترسم نوال السعدون الفاتحات تلك مغايرة لونيا وتشكيليا. وهذا الوجه له أشكال كثيرة للوصف فليس انسلاخيا كما في الحضارات القديمة

بحمل الوجه ملامح كائنات أخرى وليس هندسيا بطريقة تكعيبية كبيكاسو بل هو خلو من أشكال الملامح البشرية إلى ملامح كائناتها.

ولا فرق عندها بين الذات الأنثوية أو الذكورية أو الإلهية أو أي ذات معلنة ومطروحة في الأفق كشكل تجسيدي. فالتماهي حاضر بين الموجودات للتعبير عن بورتريه، في عالما المشّكل المجرّد البعيد.

هي يد مشاءه على كل ما تجسد وتجرد تأخذ ما تحب وتجريه في عقلها سواء بشكل واعي أو لاواعي.

مدركة وواعية ف "كل جرة لفرشاة الرسم ، أو نقرة المصراع في أي وقت ومكان معينين تعكس قرارًا واعيًا. الفن هو النتيجة العاكسة للوعي."[3] مهما كان الحوي التشكيلي لها لاواعيا فعلى الأقل الإطار المتخيّل قريبا من إرادتها.

الوجه والهوية

من الإشكاليات المعرفية والفنية والفلسفية هي الهوية، وكيف يتم التعبير عنها وما هو الذي يجب أن يؤطر.

في الفلسفة كانت ملزمة بكوجيطو أما في الفن فكان ملزمة بكوجيطو لكل فنان فريد يخلقه لنفسه، قد يكون ذلك في البورتريه أو غيره، لكن الملكية البديهية للفنان كونه يعتمد على جسد في تحديد هذه الهوية إن أراد



تسخير صراعاته لشكل ما.

البورتريه يتعدى الشكل الصامت الحجري للإنسان وذواته إلى محاول استشفاف وجوده وأكوانه الداخلية "لطالما تم تضمين فن البورتريه في الاعتقاد بأن مظهر الشخص ، أو "علم الفراسة" ، يوفر دليلًا لروحه وشخصيته الداخلية. وقد أدى ذلك إلى فكرة أن التمثيل الفني للشخص يتطلب تشابهًا جسديًا. ومع ذلك ، هذا مفهوم تاريخي - لم نعد نعتقد أنه يمكننا بالضرورة أن نلمع الطبيعة الأساسية للشخص من خلال النظر إليهم وسيكون من المثير للجدل أن نقول إن المظهر الجسدي للشخص يعطي وصفًا كاملاً لوجوده."[4]

المُسمَى المتحجر أو الذي يُظَن كلية دلالته

تختلف الدلالات على حسب أبعاد كثيرة جدا منها الذات المبدعة بأفرعها ومنها التقدم العلمي ومنها الحالة الاقتصادية إلخ، ويُنظَر إلى المسمى وفي حالتنا " البورتريه" على أنه الوجه فوق الكتفين فقط مرسوما، فيظن كلية الدلالة في وقت طفر المفهوم فقط ولا يُظَن أو يُسمَح تحركها أو مغايرتها أو اختلافها بشكل أوسع.

ومن أشكال ذلك البحث عن متن وأن المتن هو الدليل ليس الإبداع الجديد، فعدم وجود مثال سابق إلى حد ما واضح يؤخذ أن ذلك الإبداع هرطقة وعبث.

أيهما وجهي؟

أيهما وجهي؟ ولكنه سؤال له بُعد زمني، أيهما وجهي الآن؟ والآن هذا متحرك، والذات المبدعة تتعدد وتتكاثر وتتناسل وتتقلص وتنكمش، فتحوي الذوات المختلفة وبالتالي تحوي الوجوه المختلفة.

هل نحن هوية للعالم؟ أم العالم هوية لنا؟أم الآخر هوية للذات؟أم الذت المصنوعة من الآخرين هوية لنفسها؟أم نحن هويات الله والله هوية لنا؟

الهوية ليست في نظرتي مفهوما له بعد تاريخي فقط بل هو منتَج وأقصد هنا الهوية التي يظنها ويحتملها الخلاقين

هوية تاريخية، هوية آنية، الهوية البيولوجية، هوية حركية

١. الهوية التاريخية: البلد، اللغة، وكل لفظة فيهم تضم مدركات ومعطيات شتى وقد أرى أحيانا

حزن الحضارة العراقية فيها لكن هذا التاريخ آن فقط كحاضر ليس دوما حاضرا.

٢. الهوية البيولوجية :الجنس، الجينات الخ وهي تحمل ثورة باطنية أنثوية مع قدرة على الحوي النفسي وذلك يظهر من خلال هذه الشساعة النفسية في لوحاتها فهي لا تستخدم ديستوبيا فهناك لوحات تتكون من تجريدات فقط مرَمّزة بعناية وهناك تجريدات خالصة.

٣. الهوية الانية: وهي هوية الذات في الآن التي تسأل عن ذاتها فيه. وهي اللحظة المتسعة التي يبدع فيها الشاعر الفنان إلخ. بمزاجيته، بطقوسه، بقبليته، بحدوده، بفاعلية جبرية بعض الأشياء وعدم فعاليتها، لزمن ومشاعر وأفكار ومكان والخ.

٤. الهوية المتحركة : وهي الهوية أقصد بها الخلق بالمعرفة في الذات واكتشاف الذات بالمعرفة، الحفر الوجود، متن التطور والصير وهذا جلي في الاختلاف اللوني وكذلك الشكلي بين أعمالها.

والتعدد الذاتي ليس الأمر معيار الصدق السائد بل هو حالة من حالات الحلول للتغذية الجمالية في الكثير واغتنام المعاني والأفكار والحالات النفسية.

النسيج السعدوني، محاولة للتأويل



تستخدم نوال السعدون مساحة خالية دوما في لوحاتها

مع التشكيل المخّيّل الناجز من رأسها وهذه المساحة التخييلية مشاركة في حدوث المعنى للمتلقي، اللون الذي تطليه بها. وهي ألوان متداخلة داكنة ربما لحزن الشرق الذي يطلي روحها وربما لنظرتها للعالم. فكل منتجاتنا اللغوية اللونية، استخدام أنواع الألوان درجاتها، الألفاظ، التسميات الفارغة أو المنعوتة "القناع"، كل ذلك يدلل عليها. هندسة الأكوان الداخلية، فوضويتها، حدودها النفسية.

الجرح التكويني الذي تفعله على القماش، كأنه مساحة ونسبة متروكة لكل اللامنطقي أن يطفر، وممكن يكون أملا مجسدا لاواعيا.

أو التقزم بأن يكون درب الفرشاة يُقلص شيئا حتى درجة قليلة جدا، مسيطر عليها أحيانا بشكل هندسي، وأحيانا متروكة حدودها مخدوشة من اليد الصاقلة.


Nawal
ALSADON 2018

المراجع:

١. ART TERM, PORTRAIT
٢. The Philosophy of Self-Portraiture in Contemporary Art HOLLY MARIE ARMISHAW
٣. The Philosophy of Self-Portraiture in Contemporary Art HOLLY MARIE ARMISHAW
٤. LUCY DAHLSEN ON THE PHILOSOPHY OF PORTRAITURE

فلسفة الشخوص" وحدة الوجود اللونية"
عند الفنان كريم سعدون

السعيد عبدالغني

"المادة لها بداية ونهاية. لكن من خلال الفن، فإن هذه المواد خالدة "

كارلو باليريو



الفنان كريم سعدون

المادة:

الهوية، الإنتاج الشخصي للذات، التعامل مع الحمولة الغامضة والمعلومة، مع الضمير المتكلم "أنا"، التناص بين ذلك وبين اللون والجسم، هذه بضع سمات لعالم الفنان كريم سعدون.

الهوية هي التي يمكن للذات أن تعرِف نفسها بالنسبة للآخر، أو لذاتها وهناك أنواع هويات كثيرة. ولما كان الفن محرِك دلالي للنظام الثقافي بأكمله، كان يخلِق في حيز المسمى أشكال كثيرة قد تنفيه، تطوره، تطلقه، تعينه.. إلخ.

إن أردت أن تعرف هوية الفنان كريم سعدون، النظرة العادية هي الجنسية، الجنس، السن، العمر،..إلخ. لكن هذا لا يُعبر بشكل إلا طفيف جدا عنه لأنه محرِك دلالي.

ولم يكتفي بالتجريد فقط بل بفن "mixed media" وهو يستخدم فيه الرسم كتقنية والمواد كوجود مباشر أو غيره، ففي الرسم الطبقات ، والتركيب ، والتقطيع ، والنسيج.. إلخ

والمواد القماش، والخشب، والورق، والمعادن ،والأحجار.

وكلما تعددت المواد كلما تفتحت سعة الحيز بسعة الاضافة لهوية المضَاف هذا، أي حرية الاستخدام تُخرِج آفاقا كثيرة ومتسعة لأقصى درجة من مادة واحدة.



المتوق والغائب

يمكن تحقيق الذات المتوقة والغائبة عند المبدع بدرجات مختلفة في أعماله، أي أنـها لا تظهر جعبة واحدة ولا تظهر في حيز واحد بنفس الشكل.

ولأنه لا يكتفي بشكل واحد له بحكم صير تخييله وتحليله لكل شيء لونيا في حالتنا الفنية، يُنتج شخوصا كخطابات يحمل كل منها إرثا فلسفيا ثقافيا نفسيا.. الخ



فلسفة الشخوص

فلسفة الشخوص المجردة تبين فيها الجواهر الذاتية المتعددة، عكس التشكيل المغلق الروتيني بأي مستوى، ولا ينفي ذلك سعة التجريد في الفنية فيه. وبالنسبة لي هذا أصعب كون الادوات تقل والموضوع يتسع لأقصاه.

متى عددت ذاتك فأنت مشيت للبحث عنها، ومهما تجليت التعددات كلما تحررت من دوغما الذات الواحدة.

يمكن النظر بأشكال كثيرة للتجريد، يمكن ملأ العظم الخطي وكسوته لكني لا أفعل ذلك، أنا أبدأ دوما من قلة الالوان والتشكيل والخ، لأن هذا يفتح التأويل أكثر، التجريد ينتج إشارة مكثفة، بلا حشو.

يمكن تلقي التعدد الذاتي ليس كمجاز بل كمنطقية كون الذات لا تثبت في معرفتها بذاتها ولا معرفتها بالعالم ولا في وجودها المعرفي.



البياض مضجع المتخيل

دوما تكون هناك إن لم تكن بنسبة كبيرة للبياض، ومن خصائص البياض هو أنه شكل سائد لمفهوم الفراغ، أي أن التشكيل الموجود سيكون وحيدا بالمنطق.

وكريم سعدون عدد في البياض هذا جهة الوجه لتشمل كل الجهات تقريبا، ربما لبحث عن جهة أخرى يرى فيها أحدا سائر.

لا تظهر أي ملامح تكوينية تشف عن أي تشكيل واقعي لشخصه في تجريداته، وهذا يفتح الضم لأي شخصياته أن تكون أنا وأنت.. إلخ، ولا تكون ملكا لأحد وهذا جمال التجريد العموم الجمالي.



الفن خارج الرسم

من أشكال الفن لدي وأقصد الفن بدلالة الخلق لا بدلالة التصنيف في الرسم، هو التعبير بلا دلالات السائد، بلا الرؤى العامة، والاستكشاف الذاتي لما يمكن الدخول له في الذات والعالم.

والحديث عن الشخوص هو حديث عن الهوية المقترحة للفنان كريم سعدون، والهوية سؤال فلسفي يثير أهمية

كبدء فني او شعري اي أنه سؤال جوهري في ذهن أي خالق.

كريم سعدون يتعدى بعيدا عن موضوع الرسم الذي هو الجسد بشكله العام أو الجسوم للتعبير عن معاني من خلال التداخل التجريد الطحن اللوني النحت البعيد إلى كل ما يمس آنه قبل الرسم وفيه.

يمكن أن تستكشف تاريخ الإنسان في الفن بصور مختلفة، عند كريم هو ليس التاريخ الأفقي فقط، بل ما بعده، بحكم التجريد نفسه وبحكم البصيرة اللونية، فالتجريد هو عين متعدية للزمن، وإضافة قدرته على البصيرة.

التاريخ النفسي لعالم آخر، أشكال مختلفة للجسوم، التفاعلات.

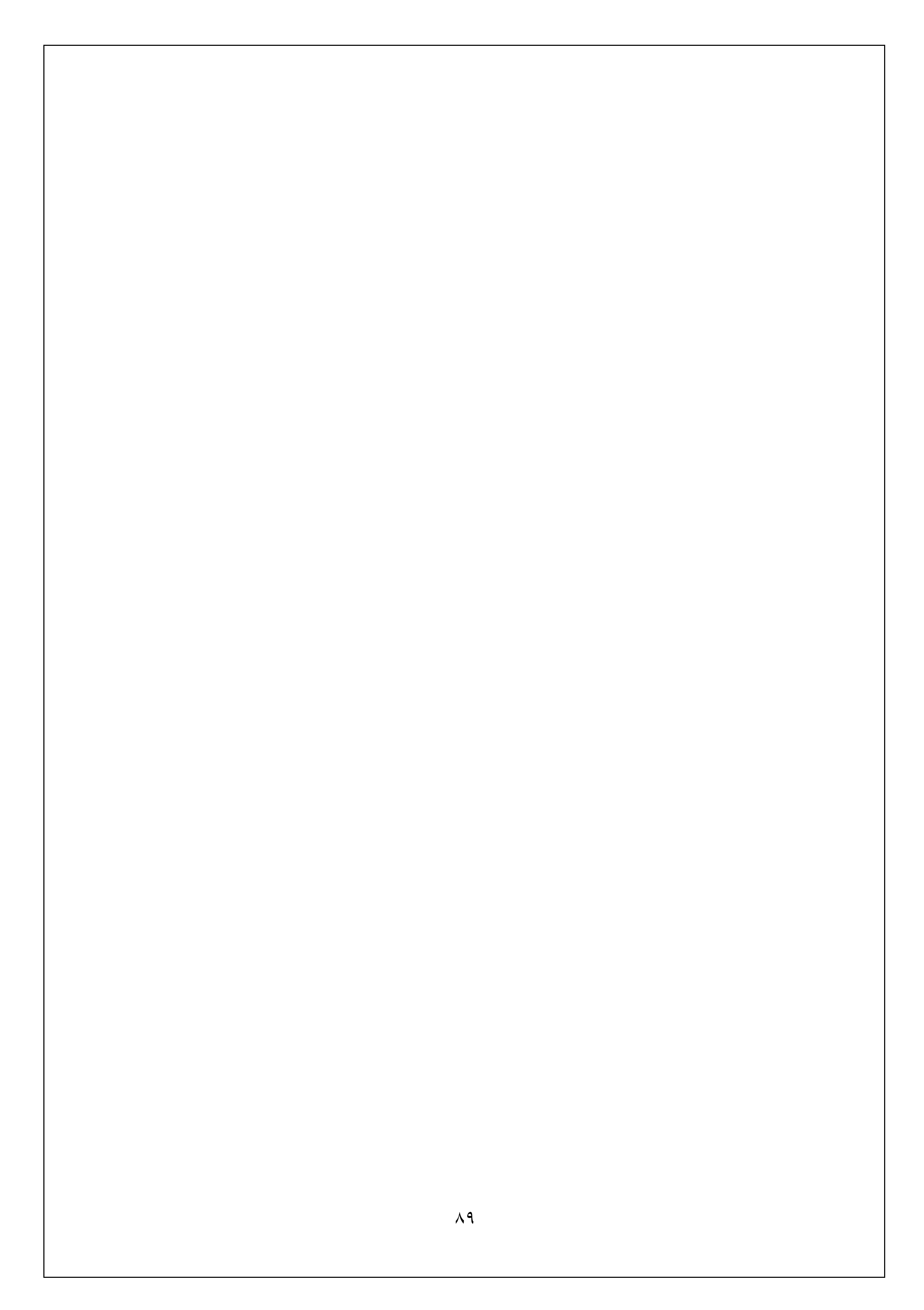
المعجم اللوني والجسمي



كما يخلق الشعراء الحقيقيين لهم معجما لغويا، يخلق الفنانون الحقيقيون معجما لونيا وجسميا، ودقة المعجم مع الوقت تبتثر ذاتها حتى تخلصها إلى أقصى درجة وهذا ما فعله كريم سعدون في الألوان والجسوم المجردة، الألوان الداكنة لكن بين الوحي المأساوي والفاكهي، والجسوم التي تدل على ذوات بلا ملامح،

وهذا التخليص الملامحي أراه أنه إرادة في تعميم الذات المطروحة بلا كل ما ورثته لأقصى درجة أي بما هي خلقته في ذاتها فقط.


2007
78.
Eriksson



معلومات عن الشاعر:

Email: el.elsaied@gmail.om

Phone: +200155 497 8349

Faebook:

https://www.facebook.com/elsaied.abdelghani.9083

: Youtube

https://www.youtube.com/channel/UCSi7fO-4-gEPIsrZP50acqQ

blogger:

https://elsaiedabdelghani.blogspot.com

behance:

https://www.behance.net/elsaiedabdelghani

twitter

https://twitter.com/Elsaiedabdelgh1

كتب المؤلف:

https://foulabook.com/ar/author/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B9%D9%8A%D8%AF-%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%86%D9%8A

أو

https://www.noor-book.com/u/%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B9%D9%8A%D8%AF-%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%BA%D9%86%D9%8A/books

أو

https://archive.org/details/@elsaied_abdelghani

الحوار المتمدن:

https://www.ahewar.org/m.asp?i=10943